Die Elemente des Zitherspiels in Theorie und Praxis.

Mnemotechnisch-praktische Vortheile und Hilfsmittel beim Erlernen des Zitherspiels.

Eine Beigabe zu jeder Zitherschule

von

Paul Rudigier.



F. Fiedler's Musik-Verlag in Tölz (Oberbayern).

Die
Elemente des Zitherspiels
in Theorie und Praxis.

Mnemotechnisch-praktische Vorteile und Hilfsmittel beim Erlernen des Zitherspiels.

Eine Beigabe zu jeder Zitherschule

von

Paul Rudigier.



Tölz.
Verlag des „Echo vom Gebirge".
1895.


BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Vorwort.

Es bedarf wohl keiner Beweisführung, dass nur ein gründlicher, streng methodischer Unterricht den Schüler mit der Zeit, den einen früher, den andern später, auf die Stufe der Selbständigkeit zu bringen vermag. Oberflächlich geschulte Spieler werden, wenn nicht angeborenes Talent und besonderer Fortschrittstrieb vorhanden ist, ewig auf dem Niveau der ausgesprochensten Mittelmässigkeit bleiben. Jeder theoretisch gebildete und praktisch erfahrene Lehrer weiss davon zu erzählen, sei es, dass er Schüler von ins Lehrfach pfuschenden Stümpern zu übernehmen oder einen zum Teil aus derart *ver*bildeten Zitherspielern zusammengesetzten Verein zu leiten hat. Diese beklagenswerten Opfer eines oberflächlichen Unterrichts kennen weder eine richtige Intonation, noch haben sie eine Ahnung von einem geregelten Fingersatz in einer höhern Lage. Der rhythmische Wert der Noten ist ihnen unbekannt, denn sie spielen Achtelnoten mit Achtelpausen wie Viertelnoten. Von einer Beobachtung dynamischer Zeichen keine Spur. Die Ausführung der verschiedenen Bindungen oder Staccatos, die Kenntnis der Tonarten, der Unterschied zwischen Moll und Dur, enharmonische Verwechslung etc., das alles sind ihnen böhmische Dörfer. Es gibt ja sogar Zitherspieler, welche zwei Jahre und noch länger Unterricht genossen und vielleicht noch einige Jahre selbst fortgewurstelt haben, ohne dass sie auch nur alle Saiten der

Zither kennen. Dabei bilden sie sich ein, gute Spieler zu sein und haben sich wohl auch versucht, andere zu lehren; warum auch nicht? So viel als ihr gewesener Lehrer wissen sie ja auch. Sie glauben, gründlichen Unterricht genossen zu haben, denn ihr Lehrer hatte ja gründlichen Unterricht annonciert. Das Publikum ist ja so leichtgläubig und besonders empfänglich für billigen Unterricht.

Bestimmt ein Vater seinen Sohn zu einem Handwerker, so gibt er ihn zu einem tüchtigen Meister; um wie viel mehr erfordert die Kunst, und die Musik ist ja eine solche, einen durchgebildeten Lehrer. Selbst dieser ist bei Aufwendung seiner ganzen Unterrichtsgabe oft nicht im stande, die Untugenden schlecht unterrichteter Spieler wieder auszumerzen.

Also gründlicher Unterricht sei unser Streben, und dieser ist besonders dem Anfänger notwendig. Jeder einzelne Gegenstand der Theorie und der Technik muss dem Schüler zum geistigen Eigentum gemacht, d. h. er muss ihm so beigebracht werden, dass er nie mehr dem Gedächtnisse entschwinden kann. Jeder tüchtige Lehrer hat hierin seine Methode und bilde ich mir nicht ein, hierüber neues zu bringen; aber der Ansicht kann ich mich nicht verschliessen, dass gegenseitige Mitteilung der Erfahrungen im Unterrichtsfache der Allgemeinheit nur zu grossem Nutzen sein kann.

Von den Vorteilen zur schnellen und bleibenden Erfassung eines Gegenstandes von Seite des Schülers sind es besonders die mnemotechnischen (das Gedächtnis unterstützenden) Hilfsmittel, und von diesen und anderen soll hier die Rede sein.

St. Gallen.

Paul Rudigier.

Bei der Erlernung der Kunst des Zitherspiels gibt es — wie bei allen Künsten — verschiedene Vorteile und Hilfsmittel, durch welche der Lernende schneller und gründlicher zum Ziele kommt. Auf dieselben sei in nachstehenden Kapiteln erläuternd hingewiesen.

A. Zur Tonleiter.

Das ABC kennt heutzutage wohl jedes Kind von sieben Jahren, und Aeltere haben dasselbe bis ans Lebensende noch nicht vergessen. Setzt man das Abc bis zum g fort, so dienen diese Buchstaben zur Benennung aller musikalischen Töne in der Richtung nach der Höhe zu. Substituiert man vorläufig statt B den Buchstaben H, nimmt A und H vorne weg und versetzt sie hinter das G, fügt dann noch als Schluss das C, mit dem die Tonreihe begonnen, hinzu, also:

A H | C D E F G
B | C D E F G | A H C,

so präsentiert sich (in der zweiten Reihe) die Normaltonleiter C-dur. Diese Buchstabenreihe ist vom Schüler rückwärts gleichgeläufig wie vorwärts zu memorieren.

Um nun diese Tonleiter auf dem Griffbrett der Zither ausführen zu lernen, muss der Schüler die Reihenfolge der Griffbrettsaiten a, a, d, g, c vor- und rückwärts ganz geläufig wissen, und es ist der Zeitpunkt vorhanden, ihm auch den Anschlag dieser Griffsaiten beizubringen. Wie dieser Anschlag zu geschehen hat, ferners die musikalischen Vor-

kenntnisse, soweit sie nicht mit den hier besprochenen kollidieren, das Alles ist in guten Schulen und am ausführlichsten in den Zitherunterrichtsbriefen von Franz Fiedler*) beschrieben, und hängt es von der Wahl des Lehrers ab, ob der Schüler die zur Erlangung eines korrekten, kunstgerechten Spieles erforderliche Grundlage: richtige Handhaltung und Intonation, erhält oder nicht.

Nun *zur praktischen Ausführung* der C-dur-Tonleiter. Von der tiefsten Griffbrettsaite, dem leeren C beginnend, lasse man den Schüler vorläufig nur die Töne c, d, e, f unter Beobachtung der Anschlags- und Fingersatzregeln zu Gehör bringen. Es bilden diese Töne das erste Tetrachord (Umfang von vier Tönen) der Normaltonleiter, und ist dieses Tetrachord so beschaffen, dass der zweite und dritte Ton von C aus gerechnet Ganztöne, d. h. je zwei Bunde von einander entfernt sind, während der vierte Ton ein Halbton ist, d. h. nur einen Bund über dem dritten liegt. Nachdem diese Darstellung beim Schüler fest im Gedächtnis sitzt, füge er auf der nächsthöheren Saite G ein zweites ganz gleiches Tetrachord: g, a, h, c an.

Es besteht also die Normal-Durtonleiter aus zwei ganz gleichen Tetrachorden und zwar:

	Bunde:	0	2	4	5	
		C	D	E ½Ton	F	I.
	Fingersatz:	0	4	3	2	
1)						Tetrachord
	Bunde:	0	2	4	5	
		G	A	H ½Ton	C	II.
	Fingersatz:	0	4	3	2	

Es ist nur noch aufmerksam zu machen, dass vom letzten Ton F des ersten, bis zum ersten Ton G des zweiten Tetrachordes auch ein Ganzton ist, wodurch sich die C-dur-Tonreihe folgendermassen darstellt:

*) Im Verlage des »Echo vom Gebirge« in Tölz.

2) I. Tetrachord:	II. Tetrachord:
C ganz D ganz E ½ Ton F	ganz G ganz A ganz H ½ Ton C

also: zwei ganze, einen halben, drei ganze, einen halben Ton. Die Wichtigkeit der Darstellung der Tonleiter nach Ziffer 1 ist nicht hoch genug anzuschlagen, denn sie führt dem Schüler das Bild jeder anderen Tonscala vor Augen, so dass er sich von jedem Grundton aus die einoktavige Tonreihe selbst bilden und auch sich erklären kann, *warum* in allen anderen Durtonleitern einer oder mehrere Töne, und welche, durch ♯ oder ♭ alteriert werden müssen, worauf wir später zurückkommen werden.

Nun erst darf der Lernende die Tonleiter um eine weitere Oktave nach aufwärts fortsetzen, wobei er darauf hinzuweisen ist, dass auf der D- und A-Saite die halben Töne nicht mehr zwischen den dritten und zweiten, sondern zwischen den vierten und dritten Finger resp. auf den zweiten und dritten Bund fallen, weil der Grundton (c auf der G-Saite) nicht mehr mit einer leeren Saite beginnt.

Kann nun der Schüler die zweioktavige C-Tonleiter aufwärts, wenn auch noch langsam, aber ohne Fehler spielen, so lerne er dieselbe abwärts, wobei die leeren Saiten vermieden und die gleichnamigen Töne auf dem siebenten Bunde der nächsten Saite mit dem Daumen zu greifen sind. Es wird noch manches Mal der Erinnerung bedürfen, dass die Halbtöne auf der C- und G-Saite zwischen den vierten und fünften, auf der D- und A-Saite auf den zweiten und dritten Bund fallen.

Warum bei absteigender Tonleiter die leeren Saiten nicht in Verwendung kommen dürfen, weil nämlich die leere Saite noch forttönt, indes man auf der nächstfolgenden Saite fortfährt, ist dem Lernenden zu erklären. Es scheinen viele Lehrer dieses *warum* nicht zu wissen; denn während ich einerseits Schulen kenne, welche abwärts die leeren Saiten vorschreiben, habe ich anderseits schon genug Schüler von anderen Lehrern übernommen, welche abwärts ganz

unverfroren die leeren Saiten benützten. Obwohl nun die leeren Saiten späterhin auch aufsteigend vermieden werden sollen, so ist vorderhand dem Schüler die Benützung derselben zu gestatten, wenn der darauffolgende Ton höher liegt, also nicht blos in der Tonleiter, sondern auch bei grösseren Tonentfernungen; dagegen hat er unter allen Umständen den Daumenton zu gebrauchen, wenn die nächste Note tiefer steht. Daran ist der Schüler bei allen Uebungen zu erinnern, in welchen er diessbezügliche Fehler macht.

Das bei Anfängern übliche Indiehöhestrecken oder Einziehen der Finger oder die Anlegung des Daumens an die Zarge beseitigt man am besten durch folgende Uebung: Der Schüler setze z. B. auf der D-Saite alle Finger (4., 3., 2., 1.) gleichzeitig auf die Töne e, f, g, a, hebe dann den Daumen nach Anschlag des a nur ein klein wenig, dann den Zeigefinger nach Anschlag des g und so fort bis zum d, dann drücke er wieder aufwärts einen Finger nach dem andern auf den folgenden Ton:

20 mal, nach und nach schneller:



Es ist diese Uebung überhaupt sehr nützlich zur Erlangung einer Geläufigkeit. (NB. Die Finger nur wenig erheben und sie immer in gleicher Entfernung behalten.) Nun können Stichproben folgen, damit der Lehrer versichert ist, ob der Schüler auch weiss, wo jeder Ton zu greifen ist. Dabei lasse man den Anfänger durch eigenes Nachdenken immer von der leeren Saite aus nachrechnen.

B. Kenntnis der Noten.

Die Noten des Violinschlüssels lernt der Anfänger am leichtesten nach dem allbekannten Satze: **E**s **g**eht **h**urtig **d**urch **F**leiss, welche fünf Worte in ihren Anfangsbuchstaben die Noten in den fünf Linien benennen:

4) 

Die kleinen Noten in den Zwischenräumen findet der Schüler leicht von selbst durch Nachrechnen von der unter den Zwischenräumen gezogenen Linie.

Noten über den Linien sind dem Anfänger noch lange Zeit entbehrlich, und wird er später dieselben von selbst herausfinden. Dagegen müssen ihm die Noten unter den Linien resp. in den Hilfslinien und deren Zwischenräumen absteigend eine nach der andern bis zum tiefen C vom Lehrer vorgezeichnet und vom Schüler benannt werden, hat er ja eingangs die Buchstaben der C-dur-Skala auch rückwärts rezitieren gelernt, und wenn er dies auch wieder verschwitzt hätte, so weiss er doch, was im ABC vor dem E kommt, also liegt D unter den Linien, vor D liegt C, also ist letzteres in der ersten Hilfslinie u. s. w.

Nur dadurch, dass man den Schüler durch eigenes Nachdenken alle Noten selbst finden lässt, bleiben diese im Gedächtnisse festsitzen.

Beim Erlernen der Bassschlüsselnoten, welches, um den Schüler nicht zu überladen, erst später an die Reihe kommen soll, dient ebenfalls wieder der Satz (oben Ziff. 4) mit kleiner Abänderung und zwar:

5) 

Bei diesem Schlüssel sind auf die gleiche Weise, wie beim Violinschlüssel nach abwärts, nur die Noten über dem Notensystem bis zum f aufwärts vorzudemonstrieren und ist bei auf die Tonleiter folgenden, in jeder Schule enthaltenen Uebungen der Anfänger auf die Worte bei Ziffer 4 und 5 zu verweisen, damit er die Note durch

eigenes Nachrechnen herausfinde, bis ihm alle Noten zum geistigen Eigentum geworden sind.

C. Kenntnis der Basssaiten.

Wir wollen die freischwebenden zur Begleitung der Melodie des Griffbrettes bestimmten Saiten nach der alten Schule vorläufig noch einteilen: in Begleitungssaiten (Accordsaiten) und in Basssaiten. Die ersten zwölf nennen wir also Begleitungssaiten, die übrigen Basssaiten.

Nach der Methode, die in folgendem dargelegt wird, kennt jeder Anfänger, der nicht gänzlich auf den Kopf gefallen ist — und ein solcher soll nicht Musik lernen wollen —, in einer halben Stunde alle Saiten der Zither geläufig, ohne dass er dieselben je wieder vergisst.

Die ersten drei heissen es, b, f. Es ist nun dem Schüler durch Vergleichung der gleichen Töne am Griffbrett klar zu machen, was das Zeichen ♭ vor einer Note für eine Veränderung hervorbringt und wie dann sämtliche Töne benannt werden.

Das Es ist also ein erniedrigtes E, das B ist ein erniedrigtes H.

Nach den ersten drei Saiten, also nach f, folgen vier weitere in der umgekehrten Ordnung der Griffbrettsaiten:

Griffbrett:	Begleitsaiten:
a, d, g, c,	c, g, d, a.

Nach einigen Kreuz- und Querfragen kennt nun der Schüler bald die ersten sieben Saiten geläufig. Ich brauche dazu selten mehr als fünf Minuten.

Es bleiben uns also noch fünf Begleitsaiten.

Vorher ist aber dem Anfänger noch die Bedeutung des Erhöhungszeichens (♯) vor einer Note und die Benennung der durch ♯ erhöhten Note beizubringen. Weiss er das, so ist ihm nur zu bedeuten, dass nach der siebenten Saite (a) noch fünf Saiten in der gleichen Ordnung wie die ersten fünf: es, b, f, c, g folgen, nur mit dem Unter-

schiede, dass bei es und b die Erniedrigung wegfällt, dass f, c, g aber um einen halben Ton erhöht werden.

Somit heissen die letzten fünf Begleitungssaiten: e, h, fis, cis, gis.

Wir haben nun die 12 Begleitsaiten in drei progressiven Abteilungen kennen gelernt, und zwar: erste Abteilung drei Saiten, zweite vier und dritte fünf Saiten. Diese drei Abteilungen, der Reihenfolge nach geschrieben, sind nun unsere 12 Begleitungssaiten:

6)	1	2	3		4	5	6	7		8	9	10	11	12
	es,	b,	f.	|	c,	g,	d,	a.	|	e,	h,	fis,	cis,	gis.

Es ist noch aufmerksam zu machen auf die roten Saiten. Die erste rote (f) schliesst die erste Abteilung, die zweite rote (a) begrenzt die zweite Abteilung, und die dritte rote (cis) ist die vorletzte der dritten Abteilung. Diese roten Saiten bilden auch wieder Anhaltspunkte zum Nachdenken, was vor und hinter denselben liegt.

Die nächsten 12 Saiten hinter dem gis sind Basssaiten in der gleichen Reihenfolge wie die Begleitsaiten. Auch hier ist F, A und Cis wieder rot.

Die Saiten hinter dem Gis-Bass sind Contrasaiten und hat sich der Schüler darum noch nicht zu kümmern.

Die 12 Begleitsaiten anbelangend ist noch ein weiterer Unterschied zwischen übersponnenen Seide- und zwischen Darmsaiten.*)

Vom cis an aufwärts beginnen die Darmsaiten, alle übrigen sind übersponnene Seidesaiten.**)

Es wird von grossem Nutzen sein, wenn einmal alles bisher Gelernte festsitzt, den Schüler die Begleitsaiten und später auch die Bässe in chromatischer Reihenfolge vom

*) Es ist ein Vergehen am Gehör des Zitherjüngers, demselben ein Instrument mit lauter übersponnenen Drahtsaiten, deren schriller Ton jedes musikalische Ohr beleidigen muss, an die Hand zu geben.

**) Es kommt hier immer nur die richtige Normalbesaitung in betracht.

fis, als der tiefsten, bis zur höchsten (f) herausfinden zu lassen.

Notierung der Begleitungs- und Basssaiten.

Da alles, was der Lernende durch eigenes Nachdenken gefunden, dauerhafter dem Gedächtnisse einverleibt bleibt, als zwanzigmal Vorgemachtes, so lasse man den Schüler die Noten für die aufeinander folgenden Saiten selbst suchen, sei es nun im Bass- oder Violinschlüssel. Man setzt ihm die Note für die erste Saite (es) aufs Papier oder Tafel. Die zweite Saite (b) (weil tiefer) hat er nun vier Noten (eine Quarte) unter dem es zu suchen. Hierauf setzt er und zwar fünf Noten (eine Quinte) höher das f u. s. w. bis zum gis, wie folgt:

Begleitsaiten:



Die Basssaiten notieren sich je um eine Oktave tiefer als die gleichnamigen Begleitungssaiten.

Bezüglich des Auf- und Niedersteigens der Noten bei Ziffer 7 macht sich wieder eine gewisse Symetrie geltend, indem von f und e aus je zwei Noten abwärts gehen, alle übrigen aber abwechselnd von einer zur andern nur einmal steigen oder fallen:



Der Schüler hat nun die ganze Besaitung und Notierung der Zither bis auf die Contrasaiten kennen gelernt.

Es dürfte manchem diese Methode zeitraubend und kompliziert erscheinen. Das gerade Gegenteil ist der Fall, nur muss der Lehrer

individualisieren, wie viel davon der Anfänger auf einmal verdauen kann; überladen darf das Fassungsvermögen des Letztern nicht werden. Es können zwischen hinein ja wieder Tonleitern auf dem Griffbrette oder vorläufig mechanisch der Anschlag der Bass- und Begleitsaiten, von diesen aber nur je einer mit dem Zeige- oder Mittelfinger, geübt werden. Ich brauche für das bisher Gesagte selten drei Stunden, bei solchen, die schon musikkundig sind, genügt eine Stunde. Soviel ist sicher, dass auf diesem Wege die Theorie ein- für allemal festgenagelt ist.

D. Anschlag der Bass- und Begleitungssaiten.

Sein grösstes Kreuz hat der Lehrer bei diesem Kapitel mit der Geradehaltung der Finger. Besonders der Mittelfinger ist das Schmerzenskind, dem eine solche oft kaum anzugewöhnen ist. Das Abgewöhnen der Fingerkrümmung bei durch schlechte Lehrer verpfuschten Spielern ist nun oft gar zum Verzweifeln. Sie hören nicht, dass die dem Mittelfinger zugeteilte Saite nicht mitklingt und sind an diese Dudelsackmusik so gewöhnt, dass sie oft noch glauben, alles recht zu machen.

Sie hatten gleich anfangs schon, ohne die einzelnen Finger zu üben, den Griff mit drei Saiten auf einmal eingedrillt, wobei auch manchmal noch die Handhaltung ganz verfehlt ist. Glücklicherweise sind wir heute so weit fortgeschritten, dass wir uns nicht mehr auf die Dur-Schablonengriffe in der Begleitung beschränken, sondern das Saitenmaterial zu den verschiedensten harmonischen Kombinationen verwenden. Aus diesem Grunde beginnen die neueren besseren Schulen mit der Uebung zuerst des Bassfingers (Goldfinger), dann mit dem Anschlag zuerst einer, dann zweier Saiten mit dem Mittel- oder Zeigefinger, hierauf zweier Saiten zugleich, und zwar einer mit dem Zeige-, die andern mit dem Mittelfinger, und endlich erst dreier Saiten zugleich.

Zur Erzielung der *richtigen Handhaltung* dient folgendes Verfahren. Man lege die flache Hand so auf die Zither,

dass der kleine Finger bis zum Knöchel längs des Saitenhalters, der Goldfinger mit seiner Spitze an den C-Bass, der Daumenballen bis etwas über die A-Saite des Griffbrettes hinausreichend (bei Kindern nicht so weit) zu liegen kommt. Nun halte sich der Goldfinger am C-Bass fest und das Handgelenk erhebe sich so weit nach der vom Spieler abgewendeten Seite, bis die Linie, über die Handknöchel laufend fortgesetzt, ungefähr das linke Auge treffen würde. Es liegt nun die Hand an der Innenfläche nur mehr mit dem Knöchel des kleinen Fingers auf dem Saitenhalter. Jetzt ziehe man den Mittelfinger herein bis zur E- und den Zeigefinger bis zur G-Begleitsaite, und es liegt die Hand bereit zum Anschlage aller Saiten des C-dur-Accordes.

Will der Mittelfinger die Krümmung des ersten Gliedes durchaus nicht aufgeben, so verwende ich für ihn eine Zwangsjacke von recht steifer, dünner Pappe, welche ich in Zylinderform etwa 3 cm lang in allen Grössen vorrätig habe und die den Finger zu gerader Haltung nötigt; wenigstens muss der Spieler daran denken, so lange er die Zwangsjacke trägt.

E. Das Zusammenspiel der Griffbrett- mit den Bass- und Begleitsaiten.

Der Unterricht in diesem Kapitel ist von solcher Wichtigkeit, dass es von ihm allein abhängt, ob der Zitherjünger zu einem korrekten Spiel jemals gelange oder ob er ein sogenannter Zitherhacker werde. Welcher tüchtige Lehrer kennt sie nicht diese Hacker, bei deren Spiel kein Melodieton seine richtige Zeitdauer, dagegen die Begleitung keine Abgrenzung hat, sondern ein Accord in den andern hinüberschwimmt. Sie greifen zuerst den Melodieton und holen erst dann die dazu gehörige Begleitung oder fehlen im Fingersatze.

Der Schüler gewöhne sich beim Zusammenspiel von allem Anfang an eine Ordnung im Denken beim Ablesen der Noten, und zwar müssen die Noten der Unterzeile (Begleitung) beim Eintritt des Griffbretttones immer schon bereit liegen, also muss an die Noten der Unterzeile zuerst gedacht werden, bestehe nun die Begleitung aus einem, zwei oder drei Saiten. Soviel ich mich erinnere, hat der grosse Max Albert schon darüber geschrieben und den Ausdruck **Vorbereitung** dafür gebraucht.

Besonders ist es der Bass, welchen der Anfänger am schwersten rechtzeitig zu bringen vermag. Der Lehrer stehe neben ihm und hebe den Bassfinger des Schülers in dem Momente, als der letzte Taktteil in den Begleitsaiten angeschlagen ist, wieder zum nächstzuspielenden Bass, sofern dieser nicht schon unterm Finger liegt.

Versuchen wir an einem Beispiele zu erläutern, auf was alles der Lehrer bei den Uebungen der von ihm benützten Schule zu achten hat.



Die Melodietöne der Oberzeile müssen bis zum Eintritt der nächsten Note fest fortgedrückt werden; dort wo Pausen

sind, muss der Druck nach der Dauer der Viertelnote nachlassen. Das letzte D (achter Takt) ist mit dem Daumen zu greifen; nie darf geduldet werden, dass zwei aufeinander folgende auf verschiedenen Saiten liegende Töne mit dem gleichen Finger gegriffen werden, weil sonst die vorausgehende Note in ihrem Werte verkürzt wird. Im Vorbeigehen sei bemerkt, dass selbst auf der gleichen Saite einander folgende Töne nie mit dem gleichen Finger gedrückt werden dürfen, ausser, wenn es nicht anders geht, bei Halbtönen, und auch bei diesen gilt diese Ausnahme meistens nur für den Daumen.

Die Vorbereitung in den Bass- und Begleitsaiten der Unterzeile sind mit + notiert; da wo keine Vorbereitung nötig ist, weil der betreffende Finger schon auf der anzuschlagenden Saite ist, steht das Wort »liegt«. Beim Bass G im achten Takt muss der Goldfinger den Bass wieder dämpfen, weil die zwei letzten Taktviertel Pausen sind.

Wenn nun auch in den Takten 3, 4 und 7, wo zwei und drei Accordnoten gleichzeitig gespielt werden müssen, durch das vorzeitige Zurückgehen der Finger auf die eben erst angeschlagenen Saiten das zweite Taktviertel im Beispiel (Ziffer 9) um ein Minimum abgekürzt wird, so hat das nichts zu sagen, denn:

1. Sollen zwei oder mehr aufeinander folgende, allein oder gleichzeitig übereinander stehende Noten (Töne) artikuliert, d. h. in ihrem Werte um ein Minimum verkürzt werden, was im zweiten Taktteil durch das Vorbereiten des dritten Viertels der Fall ist. Wenn nun auch das dritte Viertel durch die Vorbereitung des Basses nicht artikuliert ist, so ist der Bass so stark, dass das Weiterklingen der Begleitsaiten gar nicht mehr wahrgenommen wird.

2. Handelt es sich vor allem, dass die Melodietöne nicht verkürzt werden, was der Fall sein müsste, wenn die linke Hand vor der rechten ihre Noten sucht.

3. Kommt uns die Vorbereitung bei dem später bei Tänzen und Märschen und besonders bei Walzern notwendigen Dämpfen der Begleitung gelegen, weil wir dann nur noch etwas schneller vorbereiten und einen Augenblick die Saiten mit den Fingern decken müssen. — *Nie aber dürfen vor dem Anschlag des Basses auch schon die Accordsaiten vorbereitet werden*, weil man einerseits versucht ist, statt des Basses den Accord anzuschlagen, anderseits zum neuen Bass ein ganz anderer Accord kommen kann, als den wir vorbereitet haben.

Anders verhält es sich mit der Vorbereitung bei punktierten Viertel- oder bei zwei aufeinander folgenden Achtelnoten auf dem Griffbrett, vorausgesetzt, dass der unterlegte Accord in Viertelwerten sich bewegt, z. B.:



Würde nun hier der Anfänger bei den punktierten Vierteln des 1., 2. und 3. Taktes schon das dritte Taktviertel: C-Bass oder G-Dreiklang vor dem Anschlag des darauf folgenden Achtels vorbereiten, so ist er immer versucht, den Bass oder die Accordsaiten schon mit der Achtelsnote zu bringen. Er darf daher, indem er während des Anschlages des Achtels die Finger hebt, diese erst an die Accordsaiten in dem Momente bereit legen, in welchem der neue Taktteil eintritt. Im Beispiel (Ziffer 10) ist diess durch einen Bogen über dem + angedeutet.

Bei punktierten Achtelsnoten dagegen hat die Vorbereitung wieder stattzufinden, bevor das darauffolgende Sechzehntel (auf dem Griffbrette) angespielt wird, z. B.:

11.



Anfänger und schlecht geschulte Spieler behandeln dieses Beispiel gewöhnlich verkehrt, machen die punktierte Note kurz, das darauffolgende Sechzehntel aber viel zu lang, oder lassen nach diesem eine Pause entstehen, weil sie eben die Begleitung des nächsten Viertels nicht vorbereitet haben. Die Sechzehntelsnote muss quasi als kurzer Vorschlag zur Note des nächsten Taktteils betrachtet werden.

Wenn der Schüler rhythmische Fehler macht, so soll ihm schwarz auf weiss gezeigt werden, wie er soeben gespielt, zum Unterschiede dessen, was er hätte spielen sollen. So z. B. wird bei punktierten Vierteln der Oberzeile der nächste Taktteil der Unterzeile zu früh gebracht, oder es wird bei halben oder punktierten halben Melodienoten die Begleitung beschleunigt, wie folgt:

12. anstatt wird gespielt



Dagegen hilft freilich nur das stramme Zählen; allein, so lange nicht eine gewisse Routine im Notentreffen erreicht ist und die Vorbereitung noch nicht im richtigen Momente gehandhabt wird, ist das Zählen zwecklos, weil das noch zu langsame Denken dem rechtzeitigen Eintreffen im Wege steht.

Dem Rhythmus ebenso nachteilig, als unterlassene Vorbereitung, ist diese, wenn sie nicht rechtzeitig geschieht.

Folgendes Verfahren dürfte beim Zusammenspiel am sichersten zum Ziele führen.

Zuerst soll die Unterzeile rhythmisch genau geübt werden, dies dient vorläufig statt des Zählens. Nun teile sich der Schüler die Noten der Oberzeile, dieselben aber noch nicht spielend, sondern für jede die Silbe »la« sprechend, zum Begleitungsspiele genau ein; macht er dies richtig, so übe er die Melodienoten ohne Begleitung, bis er imstande ist, jeden Notenwert rechtzeitig zu bringen und dazu zu zählen; erst dann übe er beide Zeilen zusammen.

Ist die Begleitung für sich allein auch noch so gut geübt, so passiert es dem Anfänger beim Zusammenspiel häufig, dass die Finger der rechten Hand beim gleichzeitigen Gegendruck des Daumens über zu viel Saiten hinweggleiten. In diesem Falle gestatte man den Anschlag mit dem Spielringe um ein Minimum nach dem Anschlag der Begleitsaiten. Bei fortschreitender Uebung ist aber dann auf gleichzeitigen Anschlag zu dringen.

Hier noch einige Regeln für das Zusammenspiel:

1) Bis zur nötigen Routine in exaktem deutlichen Anschlag, langsames Tempo!

2) Kräftiges, aber nicht reissendes Spiel auf dem Griffbrett sowohl als in den Begleitsaiten diene zur Erlangung eines grossen Tones, denn nur dadurch kommt die Zither zur Geltung; das piano lernt sich später bald.

3) Auf sauberes Spiel, Betonung der schweren Taktteile, Beobachtung der Pausen etc. sei das Hauptaugenmerk gerichtet, bei weiterem Fortschritt auch auf die Vortragszeichen (Dynamik).

4) Schwierige Takte müssen für sich allein solange geübt werden, bis sie so geläufig und gut gelingen, als die leichten.

F. Bindungen.

Unter zwanzig oberflächlich geschulten Spielern befindet sich kaum einer, der eine durch einen Bogen ⌒ angedeutete, d. h. durch Auffallen oder Abziehen eines Fingers auszuführende Bindung richtig hervorzubringen imstande ist. Bei fast allen ist die erste von zwei zu bindenden Achteln eines Taktviertels nur eine kurze Vorschlagsnote, weil der Finger auf die zweite Note zu schnell niederfällt, oder bei Bindung nach abwärts die erste Note zu schnell abgezogen wird. Dadurch fällt das Hauptgewicht auf die zweite, während doch die erste, als auf den guten Taktteil fallend, die Hauptnote ist. Anfänger sind von vorneherein zu diesem Fehler geneigt. Ist der Schüler im gewöhnlichen Legatospiel weit genug vorgerückt, aber erst dann, gebe man ihm Uebungen mit eingestreuten Bindungen und zwar zuerst *nach aufwärts*, z. B.:



Ist die Ausführung dieser Uebung erklärt und vorgespielt, und der Schüler verfährt bei seinen Versuchen auf die oben geschilderte fehlerhafte Weise, so soll er zuerst ohne Bindung spielen, d. h. die zweite Note anschlagen, als wenn kein Bindebogen da stünde; dabei zählen: Einse, zwei, drei, und zwar das Einse mit der Betonung der ersten Silbe. In demselben Zeitmasse, als er soeben ohne Bindung gespielt und als er demgemäs das Einse spricht, muss der *hochaufgehobene*, etwas gebogen gehaltene Finger oder gerade gestreckte Daumen auf den zu bindenden Ton kräftig und hammerartig niederfallen, so dass der gebundene Ton fast ebenso laut und deutlich erklingt, als der erste mit dem Ring angeschlagene. Zu diesem deutlichen Hervorbringen der zu bindenden Note haben nun Kinder höchst selten, und häufig auch Erwachsene nicht

die nötige, Kraft, und selbst, wo diese vorhanden ist, gelingt die Bindung nicht, weil der Finger zu zaghaft niederfällt oder nicht den richtigen Punkt dicht vor dem Stäbchen des Bundes trifft. Den Daumen anlangend, rührt das Versagen der Bindung daher, dass derselbe sich zu nahe an die Hand schmiegt, während er nur dann Kraft erhält, wenn er, den zweiten Knöchel etwas hervorstehend, eine vom Zeigefinger entfernte ansehnliche Rundung bildet. Er darf nicht mit der Spitze, sondern muss in möglichst paralleler Lage mit den Bünden auffallen, so dass das Fleisch hinter dem Nagel mit der gegen den Spieler zu zunächstliegenden Saite in Berührung kommt. Kräftiges Andrücken des ersten (unteren) Tones, soferne derselbe nicht auf eine leere Saite fällt, steife Haltung der Finger und Mithilfe der ganzen Hand durch eine wiegende Bewegung von links nach rechts erleichtert das Verfahren.

Fehlt trotz alledem die nötige Kraft, so gebe der Lehrer unter den etwa fünf Centimeter senkrecht über dem Punkte, wo er niederfallen soll, aufgehobenen Finger des Schülers einen seiner eigenen Finger, lasse mit aller Kraft daraufdrücken und ziehe, nachdem der untere Ton angeschlagen ist, im richtigen Momente seinen (des Lehrers) Finger zurück, so dass der des Schülers mit Wucht niederschnellt. Fällt dieser oftmals wiederholte Versuch auch nicht immer oder selten befriedigend aus, so weiss der Lernende doch auch ohne den Widerstand, den ihm der Finger des Lehrers entgegensetzte, die Kraft zu bemessen, welche zum Gelingen notwendig ist.

Bindungen nach abwärts, von einem höhern Ton zu einem auf derselben Saite liegenden tiefern, unterliegen keiner so grossen Schwierigkeit. Die beiden zu bindenden Noten müssen gleichzeitig fest angedrückt werden, worauf der obere Finger nach Verfluss der Zeitdauer seiner Note, *also ja nicht zu früh*, gegen den Spieler zu abgezogen wird. Der abziehende Finger darf also nicht gehoben werden,

sondern muss auf den Ton drückend die untere Note durch Herausziehen anschlagen, d. h. die Stelle des Spielrings vertreten. Der untere Ton wird selbstverständlich nach dem Abziehen des oberen noch fortgedrückt, bis seine Zeitdauer erfüllt ist.

Bindungen über zwei Saiten sind leicht auszuführen, indem der Plekter in der durch die vorliegenden Noten bedingten Zeitdauer über beide Saiten drückt. Der auf der höhern Saite liegende Ton wird *im Momente verlassen*, als der Ton auf der folgenden Saite zu Gehör kommt.

Also so: nicht so:

Bindungen bei kurzen Vorschlägen erfordern nur das eingangs dieses Kapitels beschriebene, dort fehlerhaft gewesene Verfahren, weil hier die grosse Note die Hauptnote ist und die Betonung erhält.

Bei Bindungen von grösseren Notenwerten (Vierteln oder Halben) oder auch bei kleineren, wo der zu bindende Ton auf neuen Taktteil fällt, z. B.: oder

G Accord.

sind ganz gleich wie die Bindungen nach auf- oder abwärts zu exekutieren und beim Eintritte des gebundenen zweiten Tones muss Accord (eventuell Bass) gleichzeitig angeschlagen werden; es begreift sich dies am besten, wenn man sich denkt, man schlage mit der rechten Hand die Begleitung, mit der linken den Griffbretton durch Niederfallen an.

Bindungen von kleineren Notenwerten als: Sechzehntel oder Achtel mit darauffolgenden Pausen sind wie kurze Vorschläge auszuführen, nur muss der auffallende oder bei Abwärtsbindungen der die zweite Note drückende Finger sich nach dem Erklingen dieser zweiten Note sogleich heben.

Zu den bisher behandelten Bindungen gehörten noch der Doppelvorschlag, das Mordent, Grupetto etc., deren Ausführung in jeder bessern Schule erklärt ist. Es wurde

schon über einfache Bindungen so viel gesagt, dass besonders Lehrer denken werden, das wüssten sie alles schon vorher; wenn ja, so haben sie es aber ihren Schülern nicht richtig beigebracht, oder in anbetracht der dazu erforderlichen Geduld und Energie beim Schlendrian belassen, sonst würden nicht so wenige Spieler richtig binden können. Das *Schleifen* (Glissando), welches auch zu den Bindungen gehört, ist den meisten Spielern bald geläufig, besonders das mit dem Daumen. Bei Schleifungen ist besonders darauf zu achten, dass der Ton, von welchem aus das Glissando erfolgen soll, seine vorgeschriebene Zeitdauer erhält, widrigenfalls es ein geschmackloses Schränzen und kein Schleifen ist. Es muss aber nicht bloss der Daumen, sondern jeder Finger schleifen können, in welchem Falle sich die ganze Hand etwas nach links neigen muss. Dies Glissando mit den Fingern 2, 3 und 4 erfordert viele Uebung.

G. Staccato und Dämpfen.

Dem Legatospiel, sowie dem Binden der Töne sind die zwei Manieren der vorstehenden Aufschrift entgegengesetzt, sie bedingen beide mehr oder weniger eine Verkürzung des Tones. *Das Staccato* ist in jeder Schule erklärt und hier weiteres darüber nicht notwendig. Dagegen findet man vom *Dämpfen* in den wenigsten Schulwerken etwas erwähnt. Es ist das Dämpfen eigentlich nichts anderes als ein Staccato und wird wie dieses auf dem Griffbrette durch Nachlassen des Fingerdruckes der Linken oder durch zeitgemässes Auflegen des Daumenfleisches (Ballen) auf die schwingende Saite hervorgebracht.

In den Basssaiten hingegen müssen die Finger auf die bereits angeschlagenen oder in der Folge anzuschlagenden Saiten schon vor dem Eintritte des folgenden Taktteiles zurückgehen und so das Fortklingen der zu dämpfenden

Saiten verhindert werden. Hierzu kann nur der mit ästhetischem Geschmacke begabte und gebildete Lehrer dem Schüler die richtige Anleitung geben.

Es wäre nun Aufgabe der Komponisten, bei jeder zu dämpfenden Note durch Pausen oder wenigstens durch Staccatozeichen die Verkürzung der Töne anzuzeigen. Da dies aber sehr häufig nicht der Fall ist, so muss dem Spieler das Taktgefühl sagen, wo eine Dämpfung einzutreten hat. Dieselbe wird bedingt durch den Charakter des Tonstückes und zwar müssen in Tänzen und Märschen meist grössere, oft auch kleinere Notenwerte verkürzt werden, auch wenn kein Zeichen dabei steht; besonders ist dies bei Aufeinanderfolge von Noten auf gleicher Tonstufe der Fall. Es würde hier zu weit führen, alle Fälle aufzuzählen, in denen gedämpft werden soll; es soll nur an einem Beispiel ein Fall gezeigt werden.

Nehmen wir folgende Periode eines Tonsatzes, als:

16.



Wäre dies ein Andantesatz eines liederartig gehaltenen Tonstückes, so würde es gespielt wie vorstehend, d. h. es wird nichts abgekürzt als ein Minimum das erste C und E im ersten und dritten Takte, weil die gleiche Note noch einmal folgt. Ist es aber ein Teilstück eines Walzers oder einer Mazurka, so müsste obige Periode ungefähr gespielt werden wie folgt:

ad 16.



(Vergleiche was Seite 11 über die Vorbereitung gesagt wurde.)

Staccato's und Dämpfungen müssen sauber ausgeführt werden. Man betrachte die hier geforderten Tonverkürzungen ja nicht als Billigung oder gar Aufforderung zu einem Zithergehacke, wie man es leider oft zu hören bekommt; es gehört dazu, wie gesagt, Geschmack und richtiges Taktgefühl.

H. Die Tonarten.

Die Tonleiter hat, wie im 1. Kapitel gezeigt wurde, sieben verschiedene Töne: c, d, e, f, g, a, h. Ausserdem liegen zwischen diesen noch fünf erhöhte Töne: cis, dis, fis, gis, ais oder des, es, ges, as, b. In einer Oktave liegen also zwölf verschiedene Töne, jeder dieser zwölf Töne hat nun ein Dur- und ein Mollgeschlecht, d. h. Dur- oder Molltonart. Man erkennt die Tonart an der Vorzeichnung eines Tonstückes, das ist an der Anzahl ♯ oder ♭ am Anfange nach dem Schlüsselzeichen. Wir wollen nun zuerst kennen lernen die

Dur-Tonarten.

Bei der ersten Uebung der C-dur-Tonleiter (Seite 2) haben wir dieselbe eingeteilt in zwei gleiche Tetrachorde (d. h. Umfang von vier Tönen)

c, d, e, f | g, a, h, c.

Diese Tonleiter dient uns, wie schon gesagt wurde, als Muster für jede andere. Um nun zunächst eine neue Tonleiter zu suchen, welche der vorstehenden gleich ist an Tonentfernungen, werden wir am besten thun, das zweite Tetrachord obiger Leiter als erstes Tetrachord einer neuen Tonleiter zu nehmen und ein zweites aus den darauf folgenden Tönen zu bilden, also:

17.	Bunde	0	2	4	5	0	2	4	5
		g	a	h	c	d	e	fis	g.

Um nun das zweite Tetrachord dem ersten gleich zu machen, müssen wir das f nach fis erhöhen. Praktisch und an-

schaulich machen wir diese von g ausgehende und G-Dur genannte Tonleiter auf der G- und D-Saite des Griffbrettes ganz so, wie wir anfangs des Unterrichtes die C-Tonleiter auf der C- und G-Saite ausgeführt haben, was oben Nr. 17 die Ziffern der Bunde andeuten.

Der Schüler weiss nun, *warum* die Tonleiter resp. Tonart G-dur einen und welchen erhöhten Ton sie beansprucht, nämlich fis, welches der siebente Ton aufwärts, bezw. der im zweiten Tetrachorde unter der Oktave des Grundtones g liegende Halbton ist.

Benützen wir nun wieder das zweite Tetrachord der G-dur-Tonleiter (d e fis g) als erstes zur Bildung einer weiteren Tonleiter: D-dur, so werden wir als zweites Tetrachord hinzufügen: a h c d, und darin wieder den vorletzten Ton c erhöhen müssen, so dass wir in D-dur zwei erhöhte Töne: fis und cis bekommen. Wir sehen nun, wie eine Tonleiter aus der anderen gleichsam herauswächst, und es wird uns immer klarer, aus welchem Grunde in Kap. A bei Ziffer 1 die Grundtonleiter C-dur in zwei ganz gleichen Tetrachorden auf dem Saitenpaare C G dargestellt wurde. Auf gleiche Weise haben wir auf dem Saitenpaare G D die Skala G-dur und auf dem Saitenpaare D A die Tonleiter D-dur gefunden, und zwar wurden in jeder dieser Tonleitern auf den ihnen zugewiesenen Saitenpaaren jeweilen die leere Saite, dann der zweite, vierte und fünfte Bund verwendet, wie folgt:

	Bunde:	0	2	4	5	
17a.	C-dur ohne ♯	C	D	E	F	
		G	A	H	C	G-dur mit einem ♯
	D-dur mit	D	E	Fis	G	
	zwei Kreuzen	A	H	Cis	D	
	Finger:	0	4	3	2	

Weitere Tonleitern können nun nicht mehr mit leeren Saiten beginnen, weil uns kein Paar mehr zur Verfügung

steht. Wir hätten nun zunächst die mit dem zweiten Tetrachord der D-Tonleiter beginnende Skala:

17b.									
	Bunde:	2	4	6	7	2	4	6	7
		A	H	Cis	D	E	Fis	Gis	A
	Finger:	4	3	2	1	4	3	2	1

zu bilden. Auch hier wurde wieder der vorletzte Ton g nach gis erhöht, ferner musste das in den zwei vorausgegangenen Skalen schon vorgekommene fis beibehalten werden, um von E aus einen ganzen Ton zu haben. Es ergibt sich daraus die Folgerung, dass die in den vorausgehenden Tonarten schon vorgekommenen Erhöhungen (♯) in der gleichen Reihenfolge wie sie nach und nach entstanden, in Vorzeichnung kommen, also zuerst fis, dann cis, dann gis etc.

Die praktische Ausführung der A-dur-Tonleiter erleidet nun eine vollständige Aenderung, weil wir nicht mehr mit leerer Saite, sondern mit dem A auf dem zweiten Bunde der G-Saite beginnen, wodurch, wie aus den vorstehend ad 17b beigegebenen Ziffern erhellt, die Bunde um zwei weiter hinaufgerückt werden. Der Halbton befindet sich auf jeder Saite nun zwischen Zeigefinger und Daumen.

Es darf nun dem Schüler getrost die Bildung der noch folgenden bis zu sechs Kreuzen steigenden Tonleitern: E, H und Fis überlassen werden. Zur gänzlichen Uebersicht wollen wir nun noch sämtliche Kreuz-Tonleitern auf die gleiche Weise wie oben in Ziffer 17a darstellen:

17c.						
	Bunde:	0	2	4	5	
	C	C	D	E	F	
	C	G	A	H	C	G
	D	D	E	Fis	G	G
	D	A	H	Cis	D	
	Finger:	0	4	3	2	

Bunde:	2	4	6	7	
A	A	H	Cis	D	
	E	Fis	Gis	A	E
	H	Cis	Dis	E	
Finger:	4	3	2	1	

Bunde:	4	6	8	9	
H	H	Cis	Dis	E	
	Fis	Gis	Ais	H	Fis
	Cis	Dis	Eis	Fis	
Finger:	4	3	2	1	

Diese zunehmenden Tonerhöhungen in Notenschrift dargestellt, ergeben:

17 d. 

Schlussfolgerungen
zu dem über die Tonarten bisher Gesagten:

Das zweite Tetrachord jeder Tonleiter beginnt mit dem fünften Ton (Quinte) vom Grundton aus gerechnet:

1	2	3	4	5	6	7	8
c	d	e	f	g	a	h	c;

aus diesem zweiten Tetrachord entstand die Tonleiter G-dur. Daraus folgt, dass die Tonerhöhungen (Kreuze) in der jeweiligen aus einander hervorgehenden Tonleiter von Quinte zu Quinte sich um eine vermehren.

Da nun die Begleit- und Basssaiten der Zither sich in Quinten folgen, so ergibt sich daraus, dass wir die Vorzeichnung jeder Tonart an den Bassseiten der Zither abzählen können und zwar ist C der Grenzpunkt zwischen den Kreuz- und den später folgenden B-Tonarten. Von der G-Saite an nach auswärts zu vermehren sich nun die Kreuze in den mit der jeweiligen Saite gleichnamigen Tonleiter, wie vorstehend bei 17 d zu ersehen ist.

Auch die Reihenfolge der Erhöhungen (Kreuze) selbst findet sich auf der Zither infolge der Quintenstimmung in derselben Ordnung von der Fis-Begleitungssaite ausgerechnet und zwar Saiten: Fis, Cis, Gis, Dis, Ais, Eis.*)
Es, B, F.

Eine ganz klare Anschauung der sub lit. 17 c und d auseinander hervorgehenden Dur-Tonleitern erhält man erst durch die praktische Ausführung derselben auf dem Griffbrette der Zither nachfolgender Tabelle. (Siehe Seite 26.)

In den ersten drei Tonleitern, welche mit leerer Saite beginnen, fällt der Halbton in beiden Tetrachorden zwischen den dritten und zweiten Finger, bei allen folgenden jedoch (auch bei den nachkommenden mit Be-Vorzeichnung) zwischen Zeigefinger und Daumen, daher der angegebene Fingersatz genau eingehalten werden muss, um ein deutliches Bild aller mit dem vierten Finger beginnenden Tonleitern zu bekommen. —

Nun zu den Tonarten mit Be-Vorzeichnung.

Die Kreuze vermehrten sich von Quinte zu Quinte. Die Quinte umgekehrt ist aber eine Quarte:



Daraus folgt, dass sich von Quarte zu Quarte die Kreuze vermindern, wie ja Tabelle 18 zeigt, wenn wir von Fis an rückwärts die Tonleitern verfolgen. Bei C angekommen haben die Kreuze aufgehört. Verfolgen wir nun die Quartenfolge weiter (Saitenfolge nach einwärts, d. h. gegen den Spieler zu), so kommen wir zur Quarte F, und auf dieser bildet sich folgende Tonleiter:



*) Die Bässe Es, B und F heissen als mit Kreuz bezeichnete Töne Dis, Ais, Eis. Das Weitere später beim Kapitel »Enharmonik«.

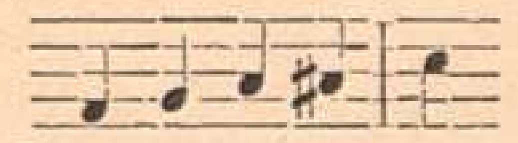
18.



* In der folgenden Tonleiter (A) erscheint dieses zweite Tetrachord eine Oktave tiefer, um die ganze Tonleiter in der I. Lage zu haben.

* Gilt die Anmerkung wie bei D, nur müssen wir in H und Fis eher die II. Lage verwenden.

Bei genauer Untersuchung nach den Erfordernissen einer Dur-Tonleiter finden wir, dass vom dritten zum vierten Ton (a h) des ersten Tetrachordes ein Ganzton und vom vierten zum fünften dagegen ein Halbton ist, während es gerade umgekehrt sein sollte. Mit Erhöhungszeichen ist nichts mehr anzufangen, denn wenn wir auch a erhöhen wollten:



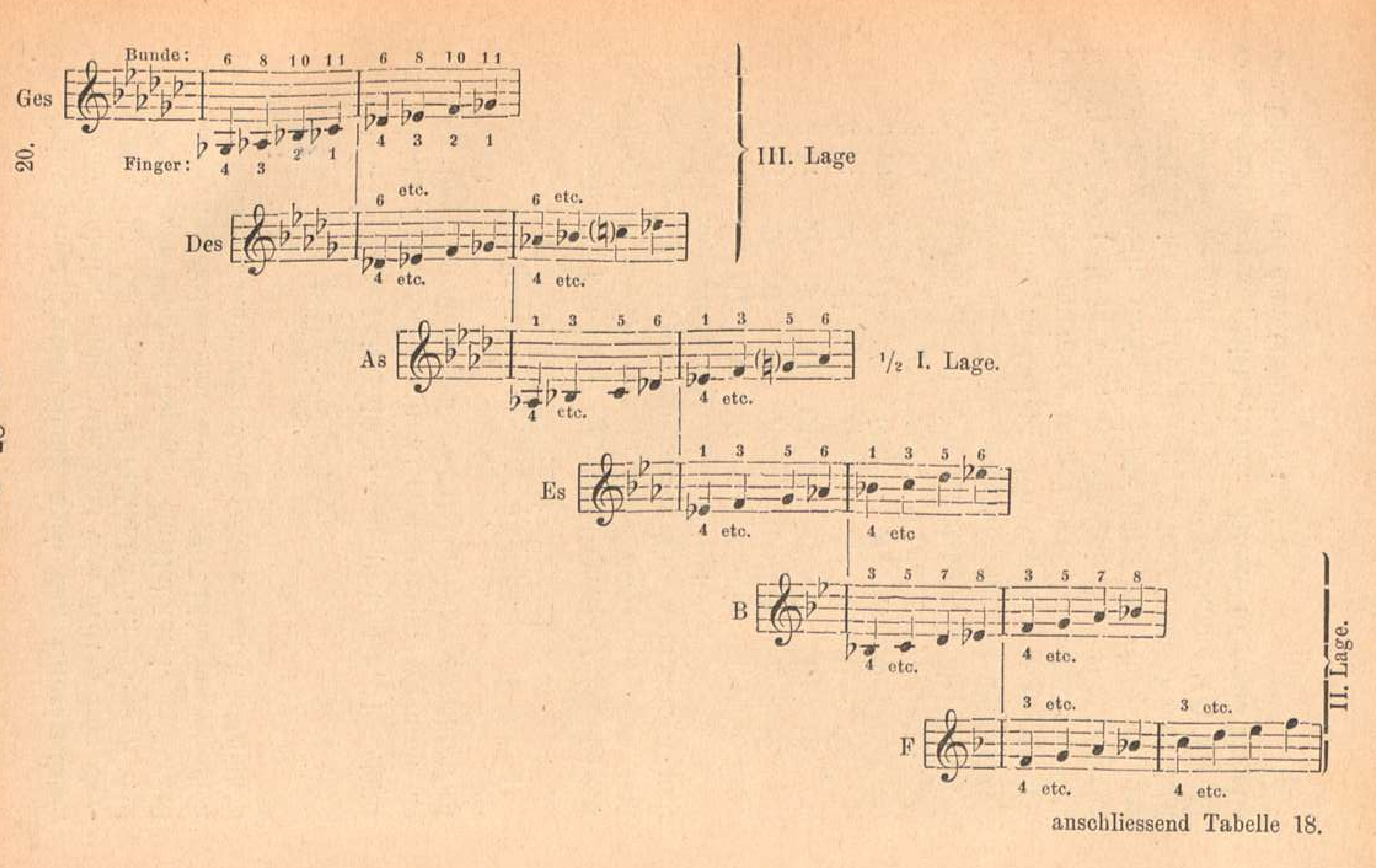
so fehlt uns in der Leiter die Sprosse (Stufe) h. Es bleibt also nichts übrig als das h zu erniedrigen, wodurch die F-Skala allen Anforderungen einer Durtonleiter gerecht wird und zwar:

Fahren wir fort, von Quarte zu Quarte Durtonleitern zu bilden, so werden wir in jeder derselben nach dem Muster der F-Tonleiter den vierten Ton erniedrigen und erhalten bis zu sechs ♭ folgende Skalen:

19.									
	1 ♭:	F	G	A	*B*	C	D	E	F
	2 ♭;	*B*	C	D	*Es*	F	G	A	B
	3 ♭:	*Es*	F	G	*As*	*B*	C	D	Es
	4 ♭:	*As*	*B*	C	*Des*	*Es*	F	G	As
	5 ♭:	*Des*	*Es*	F	*Ges*	*As*	*B*	C	Des
	6 ♭:	*Ges*	*As*	*B*	*Ces*	*Des*	Es	F	Ges.

Da die Auflösung eines ♭ der Erhöhung des durch ♭ erniedrigt gewesenen Tones gleichkommt und die Erhöhungen von Quinte zu Quinte sich vermehren, so werden obige Tonleitern durch die umgekehrte Ordnung (von Ges bis F) wieder (wie in 17 c, d) nach Quinten fortschreitende Scalen hergestellt, worin in jeder folgenden ein ♭ weniger vorgezeichnet ist, welches ♭ beim dritten Tone des zweiten Tetrachordes wegfällt, was ja einer Erhöhung (♮) wie in den Kreuztonarten gleichkommt. Hiezu folgende Tabelle zur Uebung auf dem Griffbrette:

20.


Ges
Bunde: 6 8 10 11 6 8 10 11
Finger: 4 3 2 1 4 3 2 1
III. Lage
Des
6 etc. 6 etc.
4 etc. 4 etc.
As
1 3 5 6 1 3 5 6
4 etc. 4 etc.
½ I. Lage.
Es
1 3 5 6 1 3 5 6
4 etc. 4 etc
B
3 5 7 8 3 5 7 8
4 etc. 4 etc.
F
3 etc. 3 etc.
4 etc. 4 etc.
II. Lage.
anschliessend Tabelle 18.

Wir kennen somit sämtliche 12 Durtonleitern. Scheinbar sind es 13, doch ist Ges und Fis dem Klange nach gleich und sind beide Tonleitern nur als Varianten für einen und denselben Ton zu betrachten. Weiteres hierüber beim Kapitel »Enharmonik«.

Molltonarten.

Der charakteristische Unterschied zwischen Dur und Moll liegt in der Terz des Grundtones. Während die Terz der Durtonleiter die Entfernung von zwei Ganztönen beträgt, z. B. A—Cis, ist die Terz der gleichnamigen Molltonart nur einen und einen halben Ton vom Grundtone entfernt (A—C). Dur hat also die grosse, Moll die kleine Terz. — Die übrigen Töne der Molltonleiter erleiden gegenüber der stabilen Durtonleiter verschiedene Aenderungen, und zwar:

1. Unterscheidet man eine *harmonische* und eine *melodische* Molltonleiter; für uns kommt nur letztere in Betracht.
2. Ist die aufsteigende melodische Molltonart eine andere als die absteigende.

Während durch die Charakteristik der kleinen Terze im ersten Tetrachord der Molltonleiter der Halbton um eine Stufe nach rückwärts verlegt wird: A H$\frown_{1/2}$C D, behält die *aufsteigende* Tonleiter in Moll das zweite Tetrachord der gleichnamigen Durtonleiter unverändert bei. Am deutlichsten ist dies ersichtlich durch das Gegeneinanderhalten der Dur- und Molltonleiter.

Dur:	A H Cis$\frown_{1/2}$D	E Fis Gis$\frown_{1/2}$A	Ein Unterschied liegt also nur im ersten Tetrachord in der Verschiebung des Halbtones.
Moll:	A H$\frown_{1/2}$C D	E Fis Gis$\frown_{1/2}$A	

Die *absteigende* Molltonleiter erniedrigt die sechste und siebente Stufe der vorstehenden Tonskala, wodurch das zweite Tetrachord A G F E wird.

Die A-moll-Tonleiter auf- und absteigend in Noten dargestellt, ist also folgende:



Für die Vorzeichnung ist die absteigende, resp. dieselbe in eine aufsteigende umgekehrt, massgebend.

Wir haben somit in der vorstehenden A-moll-Tonleiter abwärts eine Tonreihe vor uns, welche gleich der C-dur-Tonleiter aus lauter natürlichen Tönen besteht, weder eine durch ♯ erhöhte noch durch ♭ erniedrigte Tonstufe enthält.

Solche Tonarten mit gleicher Vorzeichnung nennt man: parallele Tonarten. A-moll ist also parallel mit C-dur.

Da A der sechste Ton der C-dur-Tonleiter ist, so schliessen wir daraus, dass die Sexte jeder Durtonleiter der Grundton ist für die parallele Molltonart.

Man suche nun die Molltonleiter mit einer Kreuz-Vorzeichnung.

Jene Durtonart, welche als Vorzeichnung ein Kreuz hat, ist G-dur. Die sechste Stufe von G muss also der Grundton sein für die parallele Molltonart, welche ebenfalls ein Kreuz vorgezeichnet hat. Der sechste Ton von G ist: E. Also sind wieder parallel G-dur E-moll.

Um nun zu sehen, wie die Molltonleitern auseinander hervorgehen, haben wir nur die aufsteigende A-moll-Tonleiter (Ziffer 20) zu betrachten. Das zweite Tetrachord beginnt dort mit dem gleichen Ton E, den wir vorhin als Grundton der mit G-dur parallelen Molltonart gefunden

haben, also ist, wie bei den Durtonleitern, das zweite Tetrachord der Mollskala zugleich das erste der neuen um ein Erhöhungszeichen mehr habenden Molltonleitern.

In diesem zweiten Tetrachord von A-moll: E Fis Gis A ist nur der dritte Ton Gis nach G zu erniedrigen, um es zum ersten Tetrachord der neuen Tonleiter E-moll zu machen, daran hängen wir das zweite Tetrachord der E-dur-Tonleiter und wir haben die aufsteigende E-moll-

Tonreihe:	E Fis G A	H Cis Dis E
absteigend:	E D C H	A G Fis E
somit die Töne:	E *Fis* G A	H C D E

Der erhöhte Ton dieser Molltonart ist der gleiche wie der in G-dur, nämlich das Fis. Aus alledem ersehen wir, dass in Moll, gleichwie bei den Durtonleitern, die Vorzeichnung von Quinte zu Quinte resp. von Quarte zu Quarte sich verändert, und wir können somit bei unserer Quintenstimmung wieder die Vorzeichnung jeder Molltonart an den Basssaiten der Zither abzählen und zwar vermehren sich von A an nach auswärts die Kreuze, von da an nach einwärts die Be's. — Da C und A (die Grundtöne der parallelen Tonarten) auf der Zither vier Saiten weit auseinanderliegen, so muss dies auch bei allen anderen Grundtönen der Fall sein, d. h. vier Saiten hinter dem Grundton (Saite) einer Durtonart liegt der Grundton jener Molltonart, welche die gleiche Vorzeichnung hat wie jene, und umgekehrt.

Sämtliche aus einander hervorgehenden Molltonleitern, analog den Durtonleitern (Ziffer 20) in Noten dargestellt, sind folgende:



Es-moll
4 3 2 1 4 3 2 1
22
B
F
C
G
D
A


E
H
Fis
Cis
Gis
Dis

Bezüglich des Fingersatzes nehme man in allen diesen Tonleitern den Grundton mit dem vierten Finger, so dass sich alle Skalen gleich spielen.

Auch hier in Moll ist die erste Tonleiter Es-moll dem Klange nach gleich mit der letzten Dis-moll, welche um eine Tonstufe tiefer steht, was uns führt zum Kapitel *Enharmonik.*

J. Enharmonik.

Wir wissen, dass jeder der natürlichen Töne: c, d, e, f, g, a, h durch Kreuz um eine halbe Stufe erhöht oder durch Be um eine halbe Stufe erniedrigt werden kann. Durch die Erhöhung bekommen wir cis, dis, eis, fis, gis, ais, his. Durch die Erniederung ergeben sich: ces, des, es, fes, ges, as, b. Hieraus folgt, dass z. B. das über dem c liegende cis zugleich eine halbe Stufe unter dem d liegt und in diesem Falle des heisst. Es ist somit cis und des dem Klange nach ein und derselbe Ton.

Solche gleichklingende aber verschieden notierte Töne nennt man enharmonische.

Auf dem Griffbrette der Zither begegnet die Auffindung der durch ♯ oder ♭ alterierten Töne keiner Schwierigkeit, indem man einfach um einen Bund höher oder tiefer greift als die nicht alterierte (natürliche) Note anzeigt.

Bei den freischwebenden Begleit- und Basssaiten aber verhält sich die Sache ganz anders, weil wir vor der Hand für die Saiten es, b, fis, cis, gis noch keine zweite (enharmonische) Bezeichnung kennen gelernt haben, welche Unterlassung nun nachzuholen ist. Voraus sei bemerkt: »Jeder durch ♯ erhöhte Ton ist enharmonisch gleich dem nächst höheren, wenn dieser durch ♭ erniedrigt wird, und umgekehrt ist jeder erniedrigte Ton gleichklingend dem nächst tieferen, wenn er durch Kreuz erhöht wird.«

Beginnen wir nun mit der ersten Begleit- oder Basssaite es. Zur klaren Orientierung suchen wir den Ton es

auf dem Griffbrette und finden, dass er zwischen d und e liegt, also ebenso gut *dis* heissen kann als *es*. Verfährt man auf gleiche Weise mit den übrigen alterierten Saiten b, fis, cis, gis, so wird sich herausstellen, dass b gleich ais, fis gleich ges, cis gleich des und gis gleich as ist.

Es erübrigen nur noch die Töne eis und his, welche enharmonisch sind mit f und c, sowie diese erniedrigt, d. h. fes und ces gleichklingen wie e und h. Durch Doppelkreuz (×) erhöhte Noten sind enharmonisch mit dem nächst höhern natürlichen, z. B. cisis ist gleich d; aber zugleich ist ein doppelt erhöhter Ton gleich dem zweithöheren, wenn dieser doppelt durch ♭♭ erniedrigt wird, also ist cisis gleich eses.

Die Enharmonik aller *einfach alterierten* Töne stellt sich somit dar wie folgt:

	h,	cis,	dis,	e,	eis,	fis,	gis,	ais,	his
oder	ces,	des,	es,	fes,	f,	ges,	as,	b,	c.

Von den *doppelt alterierten* dürften ausser

	fisis,	cisis	und	gisis	und ♭♭,	eses	und	asas
gleich	g	d		a		a	d	g

keine weiteren vorkommen.

K. Flageolet- oder Glockentöne.

Man teilt dieselben in natürliche und künstliche.

I. Natürliche:

Jede Saite, an gewissen Punkten zart berührt und durch Anschlag in Schwingung gebracht, lässt die Durdreiklangstöne (den Accord) ihres Grundtones vernehmen.

Diese gewissen Punkte, *Knotenpunkte* genannt, sind die Verhältnisse von $^1/_2$, $^1/_4$, $^1/_3$, $^1/_5$ der Saitenlänge, analog den Schwingungszahlen im Verhältnis zur leeren Saite.

Nehmen wir nun die a-Griffbrettsaite zur Behandlung des Experimentes.

Diese a-Saite, genau in der Mitte, d. h. über dem 12. Bunde berührt, gibt die Oktave von der leeren Saite und klingt das dort hervorgebrachte Flageolet ganz gleich wie das am 12. Bunde im gewöhnlichen Spiele gegriffene a. Teilen wir nun vorläufig die rechte Hälfte wieder in zwei Teile, d. h. suchen wir ein neues Flageolet genau auf dem Punkte in $^1/_4$ der Saitenlänge, also über dem 24. Bunde, so erhalten wir wieder ein a noch um eine Oktave höher als jenes in der Mitte der Saite, wie ja auch der gleiche Ton vor dem 24. Bunde gegriffen wird. Aber nicht bloss an der rechten Hälfte der Saite befindet sich ein vierter Teil, sondern auch links über dem 5. Bunde, wo das gleiche Flageolet sich ergibt, wie über dem 24. Bunde.

Es dürfte uns das mehrmalige Vorhandensein eines und desselben Glockentones auf die Idee führen, dass beim Flageolet immer nur der vom Berührungspunkte, rechts oder links liegende kürzere Teil der Saite in Schwingung versetzt werde, dem ist jedoch nur zum Teile so. Den Begriff Knotenpunkt wird man sich am besten so zurechtlegen, indem man sich am Ende jedes vierten Teiles der ganzen Saitenlänge ein Hindernis (einen Knoten) denkt, welcher die Schwingungen der übrigen drei Vierteile unterbricht, und jeden der einzelnen Teile zwingt, für sich selbst in Schwingung zu geraten resp. zu tönen. Es schwingt also für sich beim vorhin gefundenen Glockentone das erste Viertel bis zum 24. Bunde, dann der Teil von da ab bis zum 12. Bunde, sowie auch die beiden Vierteile der linken Saitenhälfte, also jeder vierte Teil der ganzen Saite.

Bisher haben wir also nur immer das Flageolet a erhalten. Zum Duraccorde gehören aber noch die Quinte E und die Terz Cis. Das E ergibt sich durch Berührung über dem dritten Teile der Saite, d. h. über dem 19. Bunde, wo auch im gewöhnlichen Spiele das E in gleicher Tonhöhe gegriffen wird. Aber auch auf der linken Seite

befindet sich ein Dritteil gerade über dem 7. Bunde, wo infolge der vorhin entwickelten Theorie der gleiche Glockenton erklingt, wie auf dem 19. Bund. Am 7. Bund greift sich sonst ja auch E, aber eine Oktav tiefer als das Flageolet. Es erübrigt uns nur noch die Terz Cis des A-Durdreiklangs. Die Schwingungszahl der Terz verhält sich zum Grundton der leeren Saite wie 5:1. Es wird sich also das Flageolet cis durch Berührung an jedem fünften Teil der Saite hervorbringen lassen; also am 28. d. i. vorletzten Bunde, dann noch über den Bunden 16, 9 und 4. Am 28. Bunde klingt dies cis wieder gleich dem dort gegriffenen; am 4. Bunde aber, wo sich sonst ebenfalls cis greift, klingt das Flageolet zwei Oktaven höher.

Es ist begreiflich, dass, je mehr Knoten eine Saite hat, desto unklarer ihr Ton ist. Ebenso verhält es sich mit den eingebildeten Knoten, d. h. mit den Knotenpunkten. Aus diesem Grunde ist auch das Flageolet in der Mitte der Saite (12. Bund) das am reinsten klingende. Weniger spricht schon an die Quinte bei zwei, noch weniger die zweite Oktave bei drei, und am allerwenigsten die Terz bei vier Knotenpunkten. Es fordern also die Doppeloktave und Terz viel Uebung, um sie möglichst rein erklingen zu machen.

So wie mit der A-Saite verhält es sich natürlich auch mit den anderen Griffbrettsaiten. Auf der D-Saite werden wir also die Glockentöne d, d, a, fis, auf der G-Saite g, g, d, h und auf der C-Saite c, c, g, e hervorbringen können.

Die scheinbare Kompliziertheit der hier entwickelten Theorie, welche übrigens zum bleibenden Verständnis des Wesens der Flageolettöne notwendig ist, wird bald schwinden, wenn wir die Glockentöne ein für allemal am gleichen Platze auf der rechten, oder wie es sonst allgemein üblich ist, auf der linken Hälfte der Saite suchen, und zwar die Terz nur am äussersten Knotenpunkte. Auf der rechten Hälfte hätten wir den Vorteil des gleichen Klanges der

Flageolets mit den sonst dort zu greifenden Tönen; man zieht aber die linke Hälfte der deutlicheren Uebersicht halber vor, obwohl am 7. Bunde beim e das Flageolet eine Oktav höher, beim d am 5. Bunde gar ein anderer Ton, nämlich a und beim cis am 4. Bunde der Glockenton zwei Oktaven höher klingt. Es kann sich übrigens Jeder die Hälfte wählen, welche ihm besser zusagt. — Die Notierung der Glockentöne geschieht bei einigen Komponisten in der Tonhöhe ihres Klanges, bei andern und zwar den meisten der bessern Lesbarkeit wegen eine Oktave tiefer.

Sämtliche natürlichen Glockentöne auf den vier verschiedenen Griffbrettsaiten stellen sich nun wie folgt dar:

(Siehe Anhang.)

Um die Zahl der natürlichen Flageolets zu erhöhen, wird eine der A-Saiten häufig umgestimmt und zwar entweder in fis, in f oder g. Es ergeben sich dann die Glockentöne:

23.

	4	5	7	12	19	24	28
fis	ais	fis	cis	fis	cis	fis	ais
f	a	f	c	f	c	f	a
g	h	g	d	g	d	g	h
Bunde	4	5	7	12	19	24	28

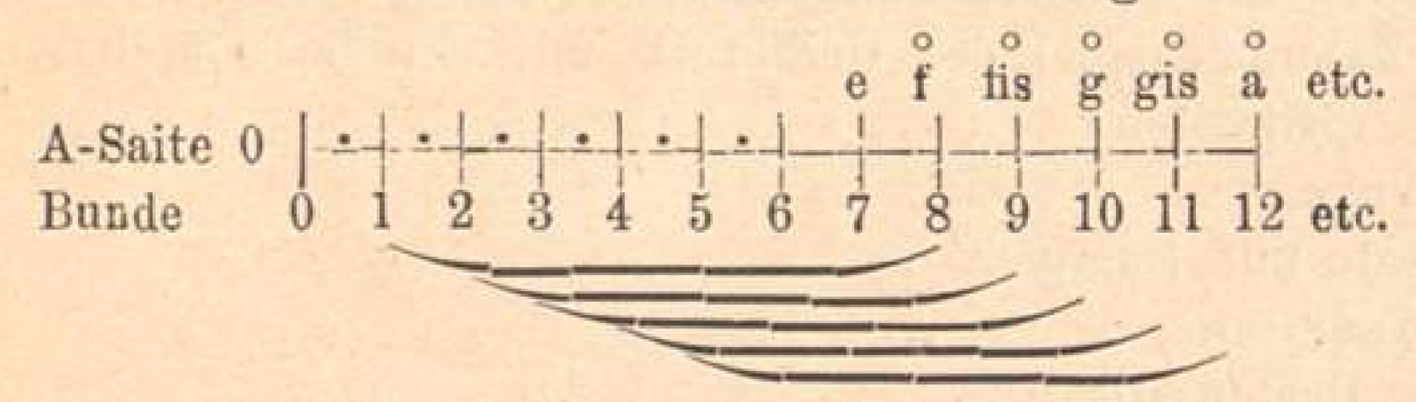
Zu den natürlichen Flageolettönen gehören auch noch die auf jeder Begleit- oder Basssaite durch Berührung in der Mitte der Saite erzeugten gleichnamigen Glockentöne.

II. Künstliche Flageolets.

Da die natürlichen Flageolets selbst bei Umstimmung einer A-Saite für alle Töne einer Tonleiter nicht ausreichen, so müssen die fehlenden auf künstliche Art hervorgebracht werden. Die Prozedur ist, wenn auch schwierig zu vollführen, dennoch sehr einfach.

Wir wissen, dass auf dem 7. Bund der A-Saite das Flageolet e sich ergibt. Wenn wir nun die leere Saite um einen Bund verkürzen, d. h. am 1. Bund den 4. Finger einsetzen und um einen Bund höher als das e war, folglich über dem 8. Bund beim f die durch den 4. Finger verkürzte Saite leise berühren, so erhalten wir das Flageolet, welches einen halben Ton höher ist als e, also f. Auf diese Weise können wir chromatisch jeden Flageoletton produzieren. Geschrieben werden diese künstlichen Flageolets durch zwei Noten, die untere davon zeigt an, welcher Ton niedergedrückt wird, die obere sagt, wie der Ton klingt, und ist immer eine Oktare höher als der Ton, der bei gewöhnlichem Spiel dort gegriffen wird.

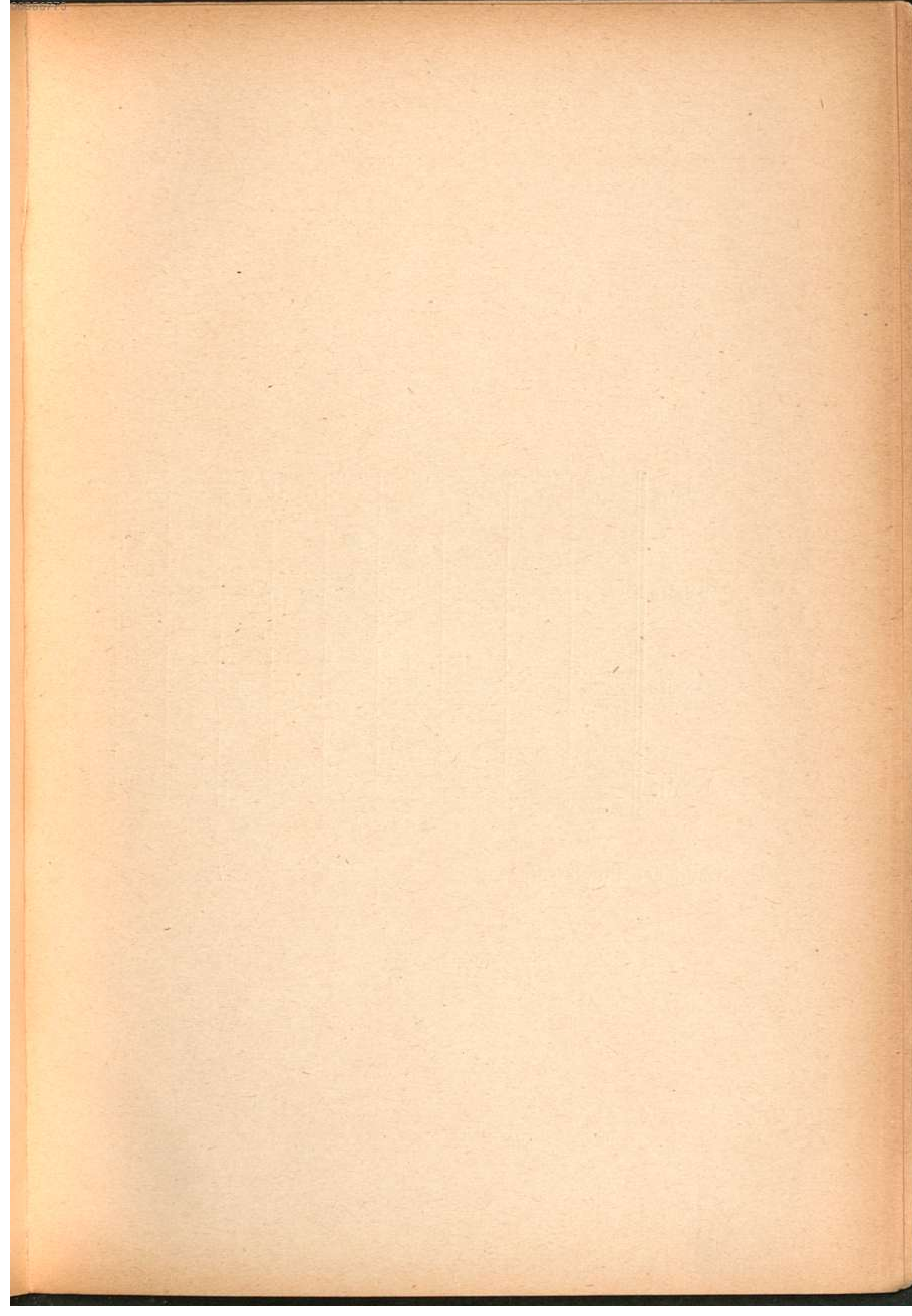
Auf der A-Saite lassen sich auf diese Weise folgende Flageolets chromatisch aufwärts hervorbringen:



= fester Einsatz des drückenden Fingers.

Damit sollen die »Vorteile und Hilfsmittel« beendet sein. Ueber alles Weitere gibt jede gute Schule Aufschluss. Es war mir mit dieser Arbeit nur darum zu thun, jeden einzelnen Punkt der Elementar-Theorie zum vollen Verständnis zu bringen, und besonders meinen Kollegen, den Herren Lehrern, einen Leitfaden beim Unterricht an die Hand zu geben. Ob ich dafür Dank verdient, weiss ich nicht, hielt es aber für meine Pflicht, meine Ansichten und Erfahrungen weiteren Kreisen mitzuteilen.

Inhalts-Verzeichnis.





ANHANG.

(Zum Kapitel Flageolet- oder Glockentöne Seite 38.)

